乐府新声（沈阳音乐学院学报）2012 年第 1 期
THE NEW VOICE OF YUE—FU(The Academic Periodical of Shenyang Conservatory of Music)

本文为教育部人文社会科学规划基金项目《黄翔鹏“宫调学”理论体系研究》（课题批准文号：12YJA760039）的阶段性成果之一

中国传统宫调理论中的两个基本概念

刘永福[1]

［内 容 提 要］ 中国传统宫调理论中的“调高”与“调头”既是两个性质不同的概念，又是相互依存、不可分割的整体。“调高”与“调头”均通过十二律来体现，且数目都是“十二”，即十二种“调高”和十二个“调头”，决定“音主”高度的“律高”代表“调高”，决定“主音”高度的“律高”体现“调头”，当乐曲为宫调式的情况下，代表“调高”的律高和体现“调头”的律高合二为一。中国传统宫调理论中的“之调”与“为调”两种称谓法，实际上就是“调高”称谓法和“调头”称谓法，二者属于一个系统的两个层次。

［关　键　词］ 调高/调头/音主/主音/律/声/之调/为调

中图分类号：J607　　文献标识码：A　　文章编号：1001-5736（2012）01-0180-3

中国的传统乐学理论把音、律、声、调之间的逻辑关系总称为“宫调”。全面、完整的宫调理论包括传统宫调理论的律学基础、宫调范畴的乐学基本概念以及律、声命名系统的宫调关系等几方面内容。[2]而“调高”与“调头”则是宫调理论中的基本概念及核心内容之一。中国传统宫调理论中虽然没有“调高”这一专用术语，但是，关于“宫”的“音主”地位以及“宫”在律、声命名系统中的重要作用，古代文献中却有着明确的记载。如：“夫宫，音之主也”（《国语·周语》下）；“宫者，音之君也”（《淮南子·天文训》）。又比如：“五音各从其方，春角、夏徵、秋商、冬羽、宫居中央而兼四季，以五声须宫而成”（东汉桓谭《新论·琴道篇》）；“凡声之高下，列为五等，以宫、商、角、徵、羽名之，为主者曰‘宫’，次二曰‘商’，次三曰‘角’，次四曰‘徵’，次五曰‘羽’，此谓之‘序’，名可易，序不可易”（沈括《梦溪笔谈》）；等等。所有这些，都凸显了“宫音”在旋法特征、音阶结构、调式属性等中国传统音乐形态表现中的特殊地位和重要作用，并在长期的音乐实践过程中，形成了“以宫立调”的传统。鉴于此，今人便将五声之首的“宫”赋予了“调高”的含义。明确提出：“作为音主的宫，就相当于现今 C 调、D 调中首调唱名之‘do’，乃调高的代表。”[3]甚至认为：“宫作‘调高’解，与‘均’同义。”[4]

由于“调高”在“中国乐理”中具有重要的表现作用，因此，对其作出合乎逻辑原则的正确诠释，就显得十分必要。严格地讲，代表“调高”的既不是“宫”，更不是“do”，而是宫音所在的律高位置，即黄钟、大吕等十二音律。道理很简单，因为“宫”或“do”是没有准确、固定高度的，所以也就不具有“调高”的真正含义。之所以将“宫”视为“调高”的代表，主要是因为“宫”为“五音”之首，即古人所强调的“夫宫，音之主也”。“在同宫系统中，当宫音的律高位置确定后，商、角、徵、羽等各音和音阶的位置也就同时被确定下来”。[5]这样一来，在“重宫”传统的影响下，人们便将“宫”俗称为“调高”了。实际上，完全、准确意义上的“调高”概念，不应该是单纯的某个音，而是由数“音”结合在一起所形成的一种音高组织结构。这一音高组织

[1]作者简介：刘永福（1960~），扬州大学艺术学院教授。

[2]黄翔鹏《传统是一条河流》，北京：人民音乐出版社，1990 年版，第 94 页。

[3]陈应时《中国乐律学探微》，上海：上海音乐学院出版社，2004 年版，第 121 页。

[4]杜亚雄《中国乐理》，上海：上海音乐学院出版社，2007 年版，第 176 页。

[5]童忠良等《中国传统乐理基础教程》，北京：人民音乐出版社，2004 年版，第 12 页。

由“某某宫”来统领，其中既包括“律”(黄钟、太簇等)，同时也包括“声”(宫、商等)，即律、声命名系统，如果缺少其中之一，不仅“调高”不成立，而且“调高”所属的各种调式性质也就没有了意义。如“黄钟宫”所统领的五声调高系统是 :黄钟宫、太簇商、姑洗角、林钟徵、南吕羽。明确了这样一个道理之后，再将“某某宫”视为“调高”的代表也就顺理成章了。因此，确立“调高”的目的，并不仅仅是为了明确宫音的高度，而是为了确立某种音阶或调式所使用的音律范围，用现代的观点来说，就是明确使用包括升号音或降号音在内的一组音高。如果是“七声音阶”，其中“七个音律”说的就是“均、宫、调”或“同均三宫”原理中的“均”。[1]赵宋光先生将其称为“调域”。[2]

中国传统宫调理论中的“调头”，是黄翔鹏先生在诠释“同均三宫”原理过程中，依据古代文献记载而提出的一个术语。唐段安节《乐府杂录》中记载 :“太宗于内库别收一片铁方响，下于中吕‘调头’一运，声名大吕，应‘高般涉’调头’，方得二十八调。筝只有宫、商、角、羽四调，临时移柱，应二十八调。”[3]近些年来，“调头”一词作为一个极具民族语言特色的音乐术语，便被写进了“中国乐理教科书”，并一致认为，“中国音乐里的调头相当于欧洲音乐的调式主音”。[4]既然承认“调头相当于欧洲音乐的调式主音”，毫无疑问，“中国乐理”中的“调头”指的应该是黄钟、大吕等十二音律，因为“西洋乐理”中的调式主音，就是 C、D、E 等十二个各具独立音高意义的音名。况且，唐段安节《乐府杂录》中记载的也很明确，即“中吕‘调头’一运”、“声名大吕应‘高般涉’调头’”。由此可见，“中国乐理”中的“调头”的确与“西洋乐理”中“主音”的内涵相同。但必须说明的是，“调式”、“主音”都是“西洋乐理”的专有术语，如果为“中国乐理”所用，其概念的内涵属性还有重新划分和进一步梳理的必要。

众所周知，在“西洋乐理”中，两种调式性质分别由“大”、“小”两个形容词来表示，其内涵非常单纯，既没有“阶名”的含义，也与“主音”和“唱名”(do、re、mi 等) 关系不大，更没有“音高关系”之说。这样一来，C、D、E 等律高 (音名) 也就自然而然地成为了“调式主音”。“中国乐理”则不然，在“中国乐理”中，宫、商、角、徵、羽不仅代表着五种不同的调式类别，同时它们又是每一调式的重要组成因素，每一“声”均在各种调式类别中充当着主要“阶名”的作用，并被视为“五正声”，而且相互之间还具有相对的“音高关系”，如宫——角为大三度或小六度、商——徵为纯四度或纯五度等，无形中多了一个环节和层次，这也就形成了“律名”为“调头”、“阶名”为“主音”的“律、声命名系统”关系，故造成“主音”与“调头”关系的相对复杂，如果语言表述不严谨，就会导致内在逻辑关系的缺失和紊乱。

以往，由于概念模糊，以致于出现了“宫调式的调头为宫、商调式的调头为商”等不伦不类甚至是完全错误的结论。不仅如此，在提到“声”(宫、商等) 时，认为“声”是“调头”，在提到“律”(黄钟、大吕等) 时，又认为“律”是“调头”，当二者结合在一起 (如黄钟宫、大吕商) 时，究竟何为“调头”，就无法自圆其说了，故造成一定程度的混乱。如上所述，“中国乐理”中的宫、商、角、徵、羽是“西洋乐理”中所没有的“一个层次”，它们不仅能够代表和体现“调式性质”，而且还具有相对的音高关系，这样也就具有了“调式主音”的特征和功能。也就是说，“中国乐理”中的“调式主音”不同于“西洋乐理”中的“调式主音”，而“中国乐理”中的“调头”则与“西洋乐理”中的“主音”内涵相同，这也正是“中国乐理”的特色之一。因此，一个“调头”起码具有体现五个 (常用) 调式主音之音高标准的功能和作用，如黄钟宫、黄钟商、黄钟角、黄钟徵、黄钟羽，等等。

“调高”与“调头”是两个紧密关联的整体概念，既不能省略，也不能分离。首先，“调高”与“调头”均通过十二律来体现，其数目都是“十二”，即十二种“调高”和十二个“调头”。“宫”是“五音”之主，即《国语 · 周语》(下) 所记载的“夫宫，音之主也”，简称“音主”;宫、商、角、徵、羽 (五正声) 分别作调式之主，即“主音”。决定“音主”高度的律高代表“调高”;决定“主音”高度的律高体现“调头”。其次，虽然“调高”与“调头”都由十二律来体现，但二者属于一个系统两个层次，而且“调高”为上，“调头”为下。主要包含两方面含义 :第一，“调高”决定着调式音级的组织结构。简而言之，不同的宫系统，调式音级的使用范围不同。第二，“音主”(宫音) 的律高位置 (调高) 决定着调式主音的律高位置 (调头)，即先明宫 (调高)、后立调 (调头和调式)。如前所述，“黄钟宫”(调高) 所代表的五种调式性质分别是黄钟宫、太簇商、姑洗角、林钟徵、南吕羽，因此，要知道太簇商 (调头和调式)，必须先有“黄钟宫”的明确，否则也就不会有太簇商 (调头和调式) 的产生。就目前所普遍采用的五线谱和简谱记谱法来讲，其“调号”就是“调高”的代表，亦即宫音的标准高度 (如 1=C 等)。通常情况下，要通过“调号”来判断和明确调式主音的高度 (调头)，进而明确调式性质，否

[1]黄翔鹏《传统是一条河流》，北京 :人民音乐出版社，1990 年版，第 79~93 页。

[2]赵宋光《“一百八十调”系统观念的结构逻辑》，载《中国音乐学》1998 年第 4 期。

[3]中国戏曲研究院编《中国古代戏曲论著集成》(一)，北京 :中国戏剧出版社，1959 年版，第 64 页。

[4]杜亚雄《中国乐理》，上海 :上海音乐学院出版社，2007 年版，第 177 页。

则，“调号”（调高）也就失去了存在的价值和意义。另外，“调高”与“调头”相互依存、缺一不可。在某一律高决定“调高”（宫音高度）的同时，另一律高则体现着“调头”（主音高度）。如黄钟之商（之调称谓），代表‘调高’的是黄钟，体现‘调头’则是太簇；又如黄钟为商（为调称谓），体现‘调头’的是黄钟，代表‘调高’的则是无射。

由于长期缺乏对“调高”、“调头”、“调式”三者之间逻辑关系的系统梳理，各种不伦不类的语言表述常常见诸于论著和教科书中，比如，将‘六十调’作为‘六十种调高’或‘六十种调式’，将‘八十四调’作为‘八十四种调高’或‘八十四种调式’。甚至还认为，“八十四调实际上讲的是 84 个‘调头’”。[1]试想，音乐中所使用的总音域不过 88 个音（钢琴的音域），何来 84 个调头之说。其实，中国传统音乐理论中的‘二十八调’、“六十调”、“八十四调”乃至‘一百八十调’，既不是单纯的‘调高’，也不是单纯的‘调式’，更不是单纯的‘调头’，而是一个‘复合性’概念。或者说是“调高”（或‘调头’）种类与‘调式’类别的“乘积”。也就是说，无论‘六十调’还是‘八十四调’，均同时包含着‘调高’、“调式”和‘调头’三方面含义，缺少哪方面因素，所谓‘六十调’或‘八十四调’都是不能成立的，也是没有任何实际意义的，这是一个基本的乐学数理逻辑常识。那么，既然包含‘三方面因素’，为何是‘调高’（或‘调头’）种类与‘调式’类别的‘乘积’，而不是三者的‘乘积’？这就是本文所要梳理、诠释的问题之一。即，“调高”（或‘调头’）都是用‘十二律’来体现的，亦即前面所说的，“调高’和‘调头’都是十二种。在某一‘律高’体现‘调高’的同时，另一‘律高’则体现着‘调头’，如黄钟之商或黄钟为商，前者的‘调高’是‘黄钟’，“调头”是‘太簇’，后者的‘调头’是‘黄钟’，“调高”是‘无射’。当乐曲为宫调式的情况下，代表‘调高’的律高与体现‘调头’的律高合二为一，如黄钟之宫或黄钟为宫，代表‘调高’的律高和体现‘调头’的律高均为黄钟。这与西洋大小调原理是一样的，“西方乐理”中所说的 C 调、D 调中的‘c’、“d”体现的是‘调高’，而 c 小调、d 小调中的‘C’、“D”体现的是‘调式主音’（即‘调头’），其‘调高’分别由‘♭E’和‘F’体现。如果是大调式的情况下，体现‘调高’和代表‘调式主音’的律高合二为一，如 C 大调、D 大调中的‘C’、“D”既体现‘调高’又代表‘调式主音’。另外还需要知道，西洋大小调理论中的‘二十四调’，说的既不是二十四种‘调高’也不是二十四种‘调式主音’，更不是二十四种‘调式’，而是十二个‘调高’（或主音）与两种调式类别的‘乘积’，即 12×2=24。因为西洋大小调理论中的‘调高’和‘调式主音’也都是用 C、D、E 等音名来表示的。对此，西方乐理中有一个专用术语，且很好地表明了这个问题，即‘调性’一词。西方乐理中对‘调性’一词的解释很明确，指主音高度与调式类别两个方面。“中国乐理”中由于缺少了这样一个‘复合性’术语，加之均、宫、调长期混用，因此面对‘六十调’、“八十四调”等“调”之概念，既有‘调高’说，又有‘调式’说，还有‘调头’说，甚至还有‘八十四均’之说，等等。所有这些，都值得我们认真总结和梳理。

此外，通过上面的分析和论证不难理解，中国传统宫调理论中的‘之调’与‘为调’两种称谓法，实际上就是‘调高’称谓法和‘调头’称谓法，即前面所说的黄钟之宫、黄钟之商等（之调称谓）中的‘黄钟’体现‘调高’，黄钟为商、黄钟为角等（为调称谓）中的‘黄钟’体现‘调头’。由于‘调高’与‘调头’属于一个系统的两个层次，因此，两种称谓方法同样是相互依存、缺一不可的，因为，采用之调称谓，最终也要以明确主音高度和调式性质为目的，而采用为调称谓，其前提必须有一个明确“调高”的过程与环节。关于这一点，在上面的论述中已经有所涉及，故不赘述。

总之，中国传统宫调理论中的‘调高’与‘调头’既是两个性质不同的概念，又是相互依存、不可分割的整体。对其内涵属性及其数理逻辑关系进行论证、梳理和揭示，以避免概念的盲目滥用，很有必要。

（责任编辑 朱默涵）

[1]童忠良等《中国传统乐理基础教程》，北京：人民音乐出版社，2004 年版，第 97 页。

Two Basic Concepts of Traditional Chinese Gong-diao Theory

Liu Yongfu

[summary] In traditional Chinese gong-diao theory,“diao-gao”and“diao-tou”are interdependent and indivisible integrity though they belong to different concepts. They both are embodied by shi-er l (twelve principles) and their numbers are both twelve.“L-gao”, which determines the height of“yin-zhu”, represents“diao-gao”, while“l-gao”, which decides the height of“zhu-yin”, signifies“diao-tou”. When a musical composition is in the pattern of gong-diao, they combine into integrity. In traditional Chinese gong-diao theory, the two names“zhi-diao”and“wei-diao”actually refer to“diao-gao”and“diao-tou”. They belong to two levels of the same system.

[key words] diao-gao / diao-tou / yin-zhu / zhu-yin / l / sheng / zhi-diao / wei-diao